

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

IV. ODSJEK

MARTIN FELLER

BASOVSKES ULOGE U OPERAMA
WOLFGANGA AMADEUSA MOZARTA

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2019.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

IV. ODSJEK

BASOVSKÉ ULOGE U OPERAMA WOLFGANGA AMADEUSA MOZARTA

DIPLOMSKI RAD

Mentor: nasl. izv. prof. art. Giorgio Surian

Student: Martin Feller

Ak.god. 2018/2019.

ZAGREB, 2019.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

nasl. izv. prof. art. Giorgio Surian

Potpis

U Zagrebu, 6.9.2019.

Diplomski rad obranjen 20.09.2019. ocjenom

POVJERENSTVO:

1. nasl. izv. prof. art. Giorgio Surian _____
2. izv. prof. art. Martina Zadro _____
3. izv. prof. art. Martina Gojčeta-Silić _____
4. prof. art. Lidija Horvat-Dunjko _____
5. doc. art. Simon Peter Dešpalj _____

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE
AKADEMIJE

SADRŽAJ

SAŽETAK

1. UVOD.....	1
2. BASTIEN I BASTIENNE.....	2
2.1. COLAS.....	2
3. LA FINTA SEMPLICE.....	3
4. ZAIDE	4
4.1 ALLAZIM.....	4
4.2. OSMIN	4
5. OTMICA IZ SERAJA	5
5.1. KOMENTAR	5
5.2. OSMIN	5
6. FIGAROV PIR	7
6.1. KOMENTAR	7
6.2. DON BARTOLO	8
7. DON GIOVANNI.....	10
7.1. IL COMMENDATORE	10
8. COSÍ FAN TUTTE	12
8.1. DON ALFONSO.....	12
9. ČAROBNA FRULA.....	14
9.1. SARAŠTRO	14
10. ZAKLJUČAK.....	17
11. LITERATURA	18

1. SAŽETAK

Rad je napisan u svrhu skupljanja i opisivanja uloga za bas u operama Wolfganga Amadeusa Mozarta na jednom mjestu. Bavi se likovima, nabrojanjem scena i arijama te harmonijskom, melodijskom i analizom orkestracije u pojedinim slučajevima.

ključne riječi: Mozart, opera, uloga, bas

ABSTRACT

This thesis has been written for purpose of collecting and describing roles for bass voice in operas by Wolfgang Amadeus Mozart. It deals with characters, listing of scenes and arias and in some cases harmonic, melodic and orchestration analyses.

key words: Mozart, opera, role, bass voice

1. UVOD

Opera, “glazbena drama” ili kako god se nazivala u svojoj se biti bavi osjećajima i ponašanjem ljudi, a što se živi i uvjerljiviji ti ljudi mogu prikazati čistom glazbom, jači će utisak i osjećaj stvarnosti stvoriti kod slušatelja. S Mozartom je opera postala potpuno živa u tom smislu i likovi na pozornici stječu određenu glazbenu osobnost. Kao rezultat, Mozart ne samo da govori istim opernim jezikom kao i slušatelj i daje mu ono što od opere očekuje nego je zapravo obezvrijedio sve što je bilo prije. Mozart je, ukratko, prvi skladatelj koji je spoznao ogromne mogućnosti operne forme kao sredstva stvaranja likova, velikih i malih, koji se kreću, misle i dišu s glazbom kao ljudi.

2. BASTIEN I BASTIENNE

Singspiel u jednom činu; K. 50

Libretto: Friedrich Wilhelm Weiskern, prema *Les amours de Bastien et Bastienne* Charlesa Simona Favarta

Praizvedba: vjerojatno, u kući dr. Antona Mesmera, Landstrasse, Beč, u listopadu 1768. Prva poznata izvedba u Architektenhausu u Berlinu, 2. listopada 1890.

2.1. COLAS

Radnja se odvija na selu s pogledom na široke livade. Bastienne se žali kako je Bastien više ne voli. Colas, seoski prorok ulazi svirajući gajde, a Bastienne ga moli za pomoć na što ovaj pristaje uz uvjet da slijedi njegova uputstva. Colas pjeva “Befraget mich ein zartes Kind” i uvjerava je da može vidjeti budućnost te da joj je Bastien vjeran. Arija je prigodno seoskog ugođaja s nenaglašenim slogovima smještenima na naglašene dobe. Gudači vjerno oponašaju zvuk gajdi u specifičnoj neodređenosti visine tona tog instrumenta. Raspon arije je A-d1.

Colas priziva svoje čarobne moći u drugoj, dramatskoj ariji u c-molu koja parodira dramatiku *opere serie* izgovarajući besmislene riječi u stilu latinskog jezika: “Diggi, daggi, schurry, murry...fatto, matto, quid pro quo”. Raspon arije je B-c1.

Prilično je jasno iz skromne prirode i notacije te jednostavnosti pjevačkih dionica da je Mozart namijenio izvođenje *Bastien i Bastienne* amaterima. Također, zapis Colasovih recitativa u dvije verzije, za bas i alt, navodi na to da se u nekom trenutku razmatrala i izvedba dječjih pjevača.

Iako je malo toga pamtljivo u djelu, ono je dosljednije u odnosu na ambiciozniju *La Finta Semplice* te svakako potvrđuje prirodni talent mladog skladatelja za pozornicu.

3. LA FINTA SEMPLICE

opera buffa u tri čina; K. 51

Libretto: Carlo Goldoni, revidirao Marco Coltellini

Praizvedba: nadbiskupova palača, Salzburg, 1. svibnja 1769.

3.1. CASSANDRO

Don Cassandro, brat Giacinte i Polidora, bogat je i uspješan kućevlasnik, škrtac i ženomrzac, ali zaljubljen u Rosinu. Za razliku od početnih arija Fracassovog sluga Simonea “Troppa briga a prender moglie” koja je napisana vješto, ali bezbojno i Giacintine “Marito il vorrei, ma senza fatica”, Cassandrova glazba je življa te sadrži uobičajene *buffo* elemente poput brzog, staccato izgovora i komičnih ponavljanja fraza. Uz to, osebujan je lik što je manje uočljivo u njegovoj prvoj ariji “Non c’è al mondo altro che donne”, živahnog i pomalog četvrtastog *allegro* tempa, a više u glazbi drugog i trećeg čina. Raspon arije je A-e1.

Druga arija “Ella vuole ed io torrei convenire non si puo” uobičajeni je *buffo* komad. Odigrava se u njegovoj kući gdje Rosina počinje topiti njegov ženomrzački stav, ali on shvaća da nju privlači i novac što ga uzrujava. Raspon arije je c-d1.

Cassandro ulazi na večeru te u ariji “Ubriaco non son io” traži od Rosine da mu vrati prsten koji joj je poklonio. Posebno zadivljuje zapis orkestralne pratnje mladog Mozarta koja je u suprotnosti Cassandrovoj tvrdnji kako nije pijan. Raspon arije je c-d1.

Komični duet Fracassa i Cassandra u drugom činu “Cospetton, cospettonaccio” zapravo je basov solo broj s tek nekoliko ubacivanja tenora.

4. ZAIDE

Singspiel (nedovršen); K. 344

Libretto: Johann Andreas Schachtner

Praizvedba: Frankfurt, 27. siječnja 1866. Nije izvedena za skladateljeva života.

4.1 ALLAZIM

Allazim, sultanov vrtlar te nadglednik Gomatza i Zaide, sultanovih robova, čuo ih je kako si međusobno izjavljuju ljubav. Podsjeća Gomatza da bi bijeg, koji predlaže Zaide, mogli platiti glavom. Ipak, Gomatza mu je drag i obećava im pomoći. Allazimova prva arija “Nur mutig, mein Herze” konvencionalna je *da capo* arija bez posebnih obilježja što pak dolazi iz talijanske jednostavnosti bez pretjeranih pasaža koje bi služile samo pokazivanju virtuoznosti. No, ističe se težinom na drugi način tražeći od pjevača da otpjeva fl nekoliko puta tokom arije, što prosječnom basu nije lako, a može dovesti do zaključka da je Mozart imao u vidu određenog pjevača za kojeg je pisao. Prvi čin završava tercetom “O selige Wonne”.

U drugoj ariji “Ihr Mächtigen seht ungerührt” Allazim moli sultana da poštedi Gomatza i Zaidu govoreći kako se gospodari prema robovima odnose kao da su niža bića ne videći ih kao ljude kakvi jesu. Zatim nastavlja kako ljudsku patnju može razumijeti samo milosrdan čovjek. Arija je prilično beskaratkerna, a nekoliko promjena tempa doimaju se neprirodno pa time i neuvjerljivo. (Osborne, 1986.)

4.2. OSMIN

Osmin, čuvar harema koji, kao bas, vjerojatno nije eunuh ima samo jednu pjesmu, “Wer hungrig bei der Tafel sitzt”. To je *allegro buffo* arija i jedina komična pjesma u cijeloj operi. Situacija u kojoj se odigrava nije potpuno jasna zbog gubitka dijela libretta, ali pretpostavlja se da daje savjet sultanu. Osmin pjeva kako je čovjek koji traži ono što već ima budala baš kao i onaj koji se žali na glad kraj stola punog hrane.

Ako se *Zaide* smatra prvim pokušajem u žanru koji će rezultirati operom “*Die Entführung aus dem Serail*”, tada je vjerojatno točno i da je Osminu u drugom djelu dana veća uloga samo kako bi se išlo na ruku smislu za humor bečke publike.

5. OTMICA IZ SERAJA

Singspiel u tri čina; K. 384

Libretto: Gottlieb Stephanie Jr. prema *Belmonte und Costanze* Christoph Friedricha Bretznara

Praizvedba: Burgtheater, Beč, 16. srpnja 1782.

5.1. KOMENTAR

Operu “Die Entführung aus dem Serail” (“Otmica iz seraja”) pisao je Mozart u radosnom raspoloženju svojih zaruka za buduću ženu Costanze. Od tuda u tom djelu jednako izljevi duboko proživljenih ljubavnih osjećaja, kao i trenuci neobuzdanog veselja, zamjetni u mnogim komičnim prizorima i duhovitim muzičkim odlomcima. Opisujući daleki istočnjački ambijent, Mozart se u toj operi (koju on još zove muzičkim igrokazom, *Singspiel* zbog umetnutih govornih dijelova) poslužio i karakteristikama orijentalne glazbe, kako u melodiji, tako i u opsežnoj primjeni različitih vrsta udaraljki. Orijentalna glazba, zvana *alla Turca*, bila je u modi u to doba, kada je popularna literatura vrvila od arapskih, turskih i perzijskih motiva pa se to, dakako, odražava i u izboru motiva oslobođanja bijelih zarobljenica jednog turskog harema. Preuzimanje orijentalnih elemenata uopće je karakteristično za epohu rokoka, koji je na primjer u obradi svoje likovne tematike izdašno primjenjivao orijentalne motive. Po tim značajkama, kao i po svojoj vedrini i lakoći, “Otmica iz seraja” tipična je opera glazbenog dijela epohe i prvo potpuno zrelo scensko djelo mladog, 26-godišnjeg skladatelja. (Turkalj, 1964.)

5.2. OSMIN

Osmine je nasilni čuvar pašinog harema (seraja). Zagriženi je neprijatelj svih Europljana, koji osim toga ima posebno mišljenje o ljubavi i ženama. U glazbenom pogledu centralna je figura opere i najreljefnije razrađeni karakter djela. (Turkalj, 1964.)

Prva arija “Wer ein Liebchen hat gefunden” Osmine pjeva berući šljive ne primjećujući da ga Belmonte promatra. Pjesmom savjetuje slušatelja da nagradi svoju dragu poljupcima i učini njen život prekrasnim. Također predlaže da bude oprezan s drugim mladićima koji stavljaju njenu vjernost na iskušenje. (www.aria-database.com, pristupljeno 2. rujna 2019.). Raspon arije je G-d1.

U drugoj ariji Osmin slikovito objašnjava Pedrillu zašto mu nije drag. Ispostavi se da je razlog tome što su obojica zaljubljeni u Blonde, a Pedrillo je u boljoj poziciji i kod nje i kod paše. Raspon arije je F-f1.

U trećoj i najpoznatijoj “O (Ha), wie will ich triumphieren”, pošto su Pedrillo, Belmonte, Blonde i Konstanze uhapšeni u pokušaju bijega Osmin se naslađuje nad kaznom koja im slijedi. Raspon arije je D-d1.

Zanimljiv komentar o skladanju Osmina dao je sam Mozart u pismu ocu:

26. rujna 1781. U originalnom libretu Osmin ima samo (jednu) kratku pjesmu i ništa više osim terceta i finala; tako mu je dana arija u prvom činu, a dobit će još jednu u drugom. Objasnio sam Stephanieu (libretistu) riječi koje trebam za ariju “Solche hergelaufne Laffen”. Ustvari, završio sam skladanje većine glazbe prije nego li je Stephanie išta znao. Još samo zatvaram početak i kraj kako bi imali potreban dobar efekt. Osminov bijes učinjen je komičnim upotrebom turske glazbe. U skladanju arije dopustio sam Fischerovim prekrasnim dubokim notama da zabljesu. Pasaža “Drum beim Barte des Propheten” ustvari je u istom tempu, ali s kraćim notama. Kako Osminov bijes postepeno raste, dolazi (baš kad se čini da arija dolazi kraju) *Allegro assai* u potpuno drugoj mjeri i tonalitetu što bi trebalo biti efektno. Za čovjeka u takvom bijesu koji prelazi sve granice reda i umjerenosti i zaboravlja se, glazba se također mora zaboraviti. Ali kako strasti, bile nasilne ili ne, nikada ne smiju biti prikazane do granice zgražanja, tako i glazba, čak i u najgorim situacijama, ne smije smetati uhu nego prijati slušatelju. Ili, drugim riječima, ne smije prestati biti glazbom pa stoga nisam odabrao udaljen tonalitet od F-dura nego onaj srodan – ne najbliži d-mol nego udaljeniji a-mol. (Head, M., 2017.)

Osmin je potpuna suprotnost Konstanzi. Na drugom je kraju glasovnog raspona te se razlikuje u gotovom svakom smislu: spol, kultura, politika, karakter, ponašanje. Osminova glazba je također odgovarajuće jednostavna. Njegove melodije su uglavnom akordičke, u dvodobnim mjerama i molu, ritmički jednostavne, deklamatorne i vjerojatno priglupе u skladu s njegovim karakterom. Ne postoji precizna paralela u Mozartovim kasnijim operama, čak ni u Čarobnoj fruli. Ipak, njegova uskogrudnost i usredotočenost na žene i vino sugerira Papagena, Uloga čuvara zatvorenika, egzotičnost i frustrirana seksualna razuzdanost podsjećaju na Monostatosa. Raspon glasa i priklanjanje moćnijem gospodaru su naznake Leporella, sluge Don Giovannija (koji također pjeva jednostavne, deklamatorne pjesme

prikladne njegovom nižem socijalnom statusu i jednostavnosti karaktera). U svojoj ariji “Solche hergelauf’ne Laffen”, kruti Osmín zavjetuje se na osvetu na naćin slićan Bartolovoj “La vendetta!” u Figarovom piru. (<https://utahopera.org/explore/2014/04/character-types-in-abduction-a-primer-for-mozarts-later-operas/>)

6. FIGAROV PIR

komićna opera u ćetiri ćina; K. 492

Libretto: Lorezno da Ponte prema *Le Mariage de Figaro* Beaumarchaisa

Praizvedba: Beć, Burgtheater, 1. svibnja 1786.

6.1. KOMENTAR

Mozart je skladao *Le Nozze di Figaro* na vrhuncu svojih sposobnosti, radeći u Beću u ljetu i jesen 1785. Prethodne godine skladao je više od osam koncerata za klavir i njegova glazbena mašta i shvaćanje strukturalnih oblika bili su bez premca. Ovo je bila njegova prva suradnja s libretistom Lorenzom da Ponteom, poznatim pjesnikom koji je usto bio i rezidencijalni librettist talijanske tvrtke u Burgtheatru u Beću. Upoznali su se 1783. i Mozart je odmah shvatio kako Źeli napisati komićnu operu (*opera buffa*) za talijansku tvrtku. (<https://filestore.aqa.org.uk/resources/music/AQA-7272-TG-AOS1-M.PDF>)

Osamdesetih godina 18. stoljeća bile su potrebne dvije komedije dramatićara Beaumarchaisa i novine pod nazivom *Le Figaro* da bi se uznemirila francuska aristokracija i zapoćela velika moralna revolucija. Osim što su se uznemirili centri francuske dekadencije, uznemirio se i um jednog od najvećih skladatelja bećke klasike - Wolfganga Amadeusa Mozarta. Po Beaumarchaisovoj komediji Mozart je skladao djelo koje se ćesto naziva savršenom operom - *Figarov pir*. (www.mala-scena.hr)

6.2. DON BARTOLO

Bartolo je seviljski liječnik i advokat, nekadašnji staratelj Rosine, sada grofice Almaviva. Ispostavlja se da je Figarov otac i pristaje oženiti njegovu majku, Marcellinu.

Nakon Figarove najave rata Grofu u “Se vuol ballare, signor Contino” dolazi Bartolova najava rata Figaru “La vendetta!”. Bartolo i Marcellina nalaze se na sceni. U prethodnom recitativu, Marcellina najavljuje kako namjerava spriječiti vjenčanja Figara i Susanne jer je jednom Figaru posudila novac i dogovoreno je da će se ona udati za Figara ako on neće moći vratiti dug. Imenovala je pravnika Bartola kao svog advokata. (Kasnije u trećem činu doznaje se kako su Bartolo i Marcellina bili ljubavnici, a Figaro je zapravo njihov vanbračni sin.) Bartolu se nekoć sviđala Rosina, grofica i također nastoji ugrabiti priliku za osvetu Figaru koji je olakšao njenu udaju za Grofa.

Do tog trenutka predstavljeni su samo mladi parovi, puni optimizma u zajedničku budućnost. Sada se pojavljuje sredovječni par, iskusan i prgav te, prvi put od uvertire, Mozart upošljava čitav orkestar, s trubama i timpanima, kako bi naznačio Bartolovu samodopadnost. Glazbeni materijal prikazuje mnoge značajke simfonije u obliku krnjeg sonatnog stavka: ekspozicija (takt 1-50), provedba (takt 51-72), repriza (73-104).

Prvi dio je čvrst i autoritativan – cijeli orkestar u paralelnim oktavama, rastući D-dur arpeggio, ulazak gornjih gudača i drvenih puhača koji naglašavaju veliku tercu na drugom slogu riječi “vendetta” i pauze od pola takta koje označavaju uvjerenost u Bartolove namjere. U petom taktu promjena tekstone navještava pojačanu ritmičnost, dionica basa u *stretto* imitaciji prvih violina, ukrštavanje punktiranog ritma preko dvije octave. Druge violine u međuvremenu nemilosrdno jure u šesnaestinskom pulsu u niskom registru ispod neprekidnih akorada drvenih puhača, što sve podsjeća na uvertiru. Harmonijska shema: takt 1-6: I, 7: II, 8: V7, 9-10: I, 11: II, 12: V7, 13-14: I

U taktu 15 počinje promjena kroz pasažu, vodeći tonalitet prema dominantu. Iznenadna promjena glazbenih elemenata pokazuje Bartolove emocije: uzlazeća fraza u h-molu za “l’onte” (sram), *forte staccato* akordi u drvenim puhačima uključujući smanjeni VII za “oltraggi” (uvreda), vijugavi silazak inverznih akorada za “bassezza (niskost) nakon čega slijedi zastoj na dominantu “è ognor viltà” (kukavičluk), naglašen kromatskim sforzandima na lake dobe i dvostrukim zaostajalicama. Trenutak razmišljanja nastaje u generalpauzi u taktu 29.

Drugi dio počinje u taktu 30. Bartolo sada govori što namjerava učiniti (lukavošću, mudrošću, presudom itd.), a Mozart koristi iste značajke kao i Figaro navodeću svoju listu metoda u prethodnoj ariji – četiri dvotaktne fraze odvojene pauzama i široko kontrastiranje karaktera.

A – cijeli orkestar, visoka tessitura, skokovi za oktavu, promjena harmonije svake dvije dobe, I – IV – I

B – piano, samo gudači, niska tessitura, postupno kretanje melodije, promjena harmonije svaki takt, V – I

Ova pasaža počinje u E-duru (dominanta dominante), gdje Mozart ponavlja glazbu s kraja prijelaza (takt 23-26) i produžuje je preko pedala s ponavljajućim harmonijama I – V kako glazba raste u melodiji i dinamici prije nego iznenada stane na nerazriješenom dominantnom septakordu u taktu 45. Nakon kratke stanke, “il fatto è serio” (stvar je ozbiljna) je praćena *sforzando* povećanim sekstakordom u punom orkestru zaokružen tremolom u timpanima, ponavlja se tri puta od kojih se svaki rješava u očekivani A-dur.

Stvar se smiruje u taktu 51 gdje bi se mogao očekivati daljnji rast. Tonalitet tonike se vraća i Bartolove fraze su udvojene u paralelnim tercama u fagotima i oboama, ali lirski izraz tih 6 taktova je brzo raspršen kako violin kreću s novim motivom osminskih triola koje Bartola prikazuju u karakterističnom *buffo* stilu. Dok rafalno govori o tome koje će pravničke mogućnosti upotrijebiti, pratnja se kreće Ib - IV - Ib - IIb7 - V 7 – I uključujući izmjenične tonove slične onima u taktu 23, a zatim sekundarne dominante nagovještavaju tonalitete G-dura i e-mola prije završetka s još povećanih sekstakorada i nesavršenom kadencom kada Bartolo uzima dah u taktu 66. Frenetični karakter ovog dijela nestaje povratkom na dominant u zadnjih sedam taktova prijelaza, ali s trunkom pakosti kroz jačanje toničkog molskog akorda na početku takta 71. Još jedna generalpauza prije...

Rekapitulacija donosi materijal s početka, iako se orkestralni ukrasi Bartolove melodije nešto razlikuju kako bi se stvorila heterofona tekstura. Prvih trinaest taktova su gotovo potpuno u čvrstim oktavama dok objavljuje “Tutta Siviglia conosce Bartolo” bez suprotstavljenih kontrapunkta i poliritmije iste pasaže u ekspoziciji. U kadenci na četvrtinski motiv IV – I – V7 – I nastavljaju se dvije kadence IIb7 – V – I kroz cijeli takt kako arije dolazi do vrhunca.

Kratka **coda** (takt 93) sastavljena samo od toničkih i dominantnih akorada pokazuje određenu suprotstavljenost drvenih i metalnih puhača prema prvim violinama, dok druge violine i viole donose više uzbuđenja svojim užurbanim skalama prije nego Bartolo krene sa silazom preko dvije oktave (lijepo zaokruženje uzlaznim motivima s početka), bombastičnim oktavnim skokovima i ponavljajućim toničkim akordima što, bez sumnje, vodi burnom pljesku publike. (<https://filestore.aqa.org.uk/resources/music/AQA-7272-TG-AOS1-M.PDF>)

7. DON GIOVANNI

opera buffa u dva čina; K. 527

Libretto: Lorenzo da Ponte

Praizvedba: Narodno kazalište, Prag, 19. rujna 1787.

7.1. IL COMMENDATORE

Commendatore, otac Donne Anne, se u operi pojavljuje tri puta, svaki put u interakciji s Don Giovannijem.

1. Commendatore nalazi Giovannija kako mu napastuje kćer i izaziva ga na dvoboj. Na Giovannijevo odbijanje: “Odlazi, nisi vrijedan umrijeti od moje ruke” Commendatore odgovara: “Misliš li da možeš pobjeći?”. Giovanni pristane na borbu te ubija oca Donne Anne
2. Scena na groblju, noću gdje stoji nekoliko kipova, uključujući onaj Commendatoreov. Ulazi Don Giovanni koji se hvali Leporellu svojim ljubavnim podvizima od kojih je jedna bila Leporellova draga. Leporello ogorčeno upita: “Što da je to bila moja žena?” na što mu se Giovanni glasno nasmije. Uto ga prekine glas za koji se čini da dolazi od Commendatoreovog kipa s proročanstvom: “Do zore će tvoj smijeh utihnuti!” Isprva zabavljen, Giovanni naređuje Leporellu da pozove kip na večeru. Ustrašeni Leporello to i čini te se čak i Giovanni iznenadi kada ovaj odgovori: “Da!” (Osborne, C., 1986.) Publika na premijeri vjerojatno je doživjela dvostruki šok zbog upotrebe trombona u pratnji Commendatorea. Naime, u Mozartovo vrijeme trombon se svirao gotovo

isključivo u crkvi, ali time je postigao ozbiljnost i autoritet (kasnije je koristio isti instrument u stavku Tuba mirum Requiema) (Beaumont, R., 2014.).

3. Osjećaj zaigranosti iz prethodne scene traje čak i kad Elvira ulijeće i nepovezano, ali uporno pokušava zaštititi Giovannija i Leporello drhtavo opisuje dolazak kamenog Commendatorea. Orkestar podržava Leporella dok pod Giovannijevom naredbom pokorno odlazi otvoriti vrata duhu. Slijedi tišina, kratki molski akord i opet tišina. Commendatore ulazi s masivnim smanjenim septakordom, disonantnim, jezivim akorodnom sastavljenim od uzastopnih malih terci kroz cijeli odsviranim *fortissimo* kroz cijeli orkestar, užasom ispunjenim trombonima i tremolom u timpanima. Struktura glazbe s pulsom u violinama odmah priziva dramatičan početak uvertire, ali više od toga to je masivna, žestoka najava skretanja u horror. Commendatore donosi poruku sudbine uz glazbu koja nosi mnogo iz uvertire – postojani puls duga-kratka-duga; uzlazeće i silazne skale u violinama i flautama, žalostna figura van ritma u violonama, podržana uskipjelim šesnaestinkama. Trenutak u kojem Don Giovanni ponosno hvata Commendatoreovu ruku i jauče od njene hladnoće, Mozart je samo trebao naglasiti tremolandom u klaviru i srce slušatelja smrznut će se zajedno s Giovannijevim.

8. COSÍ FAN TUTTE

komična opera u dva čina; K. 588

Libretto: Lorenzo da Ponte

Praizvedba: Burgtheater, Beč, 26. siječnja 1790.

8.1. DON ALFONSO

Don Alfonso je ciničan, manipulativan, ali uglađen. Glavni je “lutkar” u operi, predlaže okladu koja dovodi do cijele komične zbrke. Zašto to čini? Mozart i da Ponte nikada nisu dali odgovor na to pitanje, ali upravo ta dvosmislenost čini Alfonsa neodoljivim likom – misterijom u srcu opere. Jedini je lik koji nema pravu ariju. Don Alfonso koristi recitative, govor, kao glazbu koja vodi urotu prema naprijed, izravno utječući na djela ostalih likova i njihove emocije te tako djeluje i na glazbu i dramu svih događaja u operi. (<https://www.glyndebourne.com/opera-archive/explore-our-operas/explore-cosi-fan-tutte/cosi-fan-tutte-the-characters/>)

Slika Don Alfonsa liči na onu Don Giovannija u nedostatku svoje jasne glazbene fizionomije. Jedini dosljedan element je prisutnost drvenih puhača u pratnji arija; u svemu ostalom pisani su u upadljivo eklektičnom stilu. U f-mol ariji (br. 5) Don Alfonso jedva pokazuje svoje pravo lice jer igra rolu unutar role. Očekivalo bi se da će se otvoriti i izraziti u kratkoj ariji sa *secco* monologom na kraju ispraćajući scenu rastanka, ali umjesto toga izriče poslovice s neobičnom pratnjom orkestra: spori, harmonijski ritam, samo tri akorda u jedanaest taktova, je u protuteži nagloj promjeni tekstone, svaka od tri harmonije prezentirana je u drugačijem stilu (arioso, arhaični kontrapunkt i suvremeni). *Andante* (br. 30) daje isti dojam neodređenosti suprotstavljajući karakteristike starog i modernog stila. Don Alfonso, kao što je već spomenuto, podsjeća na Don Giovannija, ali ne u sličnosti lika. U slučaju sladostrastnika Giovannija nedostatak glazbene dosljednosti rezultat je njegove prilagodljivosti. Don Alfonso, s druge strane, pogađa kao namjerno nedostižna osoba sakrivena pod držanjem površnog filozofa. (Noske, F., 1977.)

Ako su Mozart i da Ponte takoreći “prvi feministi” u prikazivanju drugih snažnih, sposobnih i herojskih žena, što su u ovoj operi zapravo htjeli reći? Kao prvo, vjerojatno je da ne govore ništa posebno, pogotovo ne nešto što bi se odnosilo na cijeli rod. Naslov opere predstavlja vjerovanje jednog lika, starog filozofa Don Alfonsa, koji jedini do kraja opere potpuno ostaje pri tom uvjerenju. Jedina je istina u opsegu kojim će se publika složiti s njegovom filozofijom, metodama, manipulacijama i zaključcima. Prilično je jasno da Mozart i da Ponte od publike očekuju rano shvaćanje Alfonsa kao budalastog, manjkavog i nečasnog kakvim on predstavlja mlade žene, Fiordiligi i Dorabellu. Tvrdnja “žene su takve” (ili, točnije, “lijepje žene su takve”) već je izrekao Don Basilio nekoliko godina ranije u Figarovom piru gdje u tercetu u prvom činu sa Susannom i Grofom. Basilio, cinični, smiješni, stari plemić nije simpatična osoba i nitko ne uzima njegove izjave kao čvrstu istinu. Ponavljanje te fraze u ovoj operi poziva publiku da ne gleda Don Alfonsa kao mudrog filozofa nego kao problematičnog, priglupog starca koji je bio nesretan u ljubavi, baš kao i Don Basilio.

Iako ovu frazu, na koju se aludira već u uvertiri, Don Alfonso izriče odmah na početku opere, a zatim je ponavljaju svi muški likovi, ona je u nekom pogledu ironično, samoispunjavajuće proročanstvo. Uz mogućnost da je da Ponte u priču ubacio i poneko svoje iskustvo nedopuštenih igara i čestih promjena partnera, ni Don Alfonso niti njegova dva učenika, Guglielmo i Ferrando, nisu prikazani kao osjećajni likovi. Drugim riječima, Don Alfonso ne govori u ime da Ponte ili Mozarta. On je razočarani filozof koji, koristeći poziciju i utjecaj, zakuha eksperiment stvoren isključivo za slično iskustvo razočaranja mladim štićenicima. Kada netko stvori eksperiment imajući u vidu određene rezultate, kontrolira podatke, mijenja ga u središnjoj točki kad ne krene po planu i jednostrano interpretira, nije čudo da je zaključak: “Žene su takve!”, točno ono što je Don Alfonso zamislio. Naslov opere govori nam više o karakteru Don Alfonsa nego o “ženama” te ostaje pod metaforičkim navodnicima kroz cijelu priču. (<https://utahopera.org/explore/2015/02/cosi-fan-tutte-lesson-2-misogyny-in-cosi/#>)

9. ČAROBNA FRULA

Singspiel u dva čina; K. 620

Libretto: Emanuel Schikaneder

Praizvedba: Theater auf der Wieden, Beč, 30. rujna 1791.

9.1. SARASTRO

Sarastrova glazba ulijeva povjerenje. Himnična je, bez utjecaja i ukrasa. Njegove arije pripadaju istom svijetu kao Mozartov motet “Ave verum corpus”, skladanom za vrijeme rada na Čarobnoj fruli koji je jedan od najosobnijih izraza istinske vjere u čitavom Mozartovom opusu. (<https://utahopera.org/explore/2019/02/characterization-through-music-sarastro-papageno-monostatos-and-the-three-boys/>)

Dostojanstvo i blagost Sarastra jedna je od Mozartovih najnadahnutijih zamisli te je jasna prisutnost čovjeka božanske mudrosti i dobronamjernosti od prvog zapjeva u kojem podiže Paminu na noge i tješi je kako razumije njen problem. Ipak, nastavlja Sarastro, za njeno dobro neće je vratiti majci. Na spomen majke, Pamina pjeva frazu koja je karakteristična za operu i posebno glazbu vezanu uz nježnu i osjećajnu stranu Pamine i Tamina. Ponovo se susreće već prikazani motiv izražajnih uzlaznih velikih seksti s početka Taminove arije “Dies Bildnis” kada, u kontrastu Sarastrovom g-molu dolazi uvjerljivi B-dur s Pamininom pamtljivom frazom praćenom flautama, fagotima i tenor klarinetima ili basetni rog (koji se nije mogao čuti od *Die Entführung*, a ovo mu je prvo od nekoliko pojavljivanja u orkestru Čarobne frule) “Mir klingt der Muttername süsse”. Sarastro odbacuje spomen Kraljice Noći u karakterističnom antifeminističkom tonu (navodno prepoznatljiv masonski motiv) kako je treba voditi muškarac jer bez njega bi žena mogla skrenuti sa svog prirodnog puta”. Tempo se mijenja u Allegro i ulazi Monostatos s uhapšenim Taminom i baca ga Sarastru pod noge. Ovaj potez omogućuje Taminu i Pamini da izmijene prvi pogled; to je trenutak ushićenja kojim obgrljuju i dotad suzdržani zbor koji se pita što to znači. Monostatos uzima stvar u svoje ruke i odgovara im da je ovo otišlo predaleko te ih razdvaja. Zatim klekne pred Sarastra i ulizivački mu govori kako je mudar, a ovaj ga “nagrađuje” sa sedamdeset i sedam udaraca po tabanima. Jadni Monostatos biva odveden uz zvonke zvukove zbora koji kliče Sarastru kao nepristranom pravedniku. Zatim

Sarastro svečano naredi da dvojici stranaca, Taminu i Papagenu, pokriju glave i sprovedu ih u hram na inicijaciju.

Početak drugog čina slijedi broj koji se, pomalo prozaično, naziva “Arija sa zborom” a ustvari je Sarastrova molitva Izidi i Ozirisu da podari mudrost i strpljenje te utaba put novom paru koji će biti podvrgnut testovima inicijacije.

Ako je Mozart ikada donio novi zvuk u glazbu, to je bilo u pratnji ove veličanstvene basovske arije. Cijela boja, instrumentalna i vokalna, je namjerno “tamna”; glas većinu vremena provodi u nižem registru (za statistiku, sve polovinke melodije nalaze se u rasponu F-d), dok orkestralna pratnja leži u najtmurnijim instrumentima koji su Mozartu bili na raspolaganju. Sastoji se od dva basetna roga, dva fagota, tri trombone, viola u dvije dionice i violončela bez podrške kontrabasa. Ova pratnja je bez sumnje jedna od najzačudjućih zvukova koje je čovjek ikad stvorio, nedostižna u toplini i osjećaju beskonačnosti i dubine. A opet, paradoksalno, sve što bi trebalo zvučati tamno i, posljedično, sumorno, daje potpuno suprotan efekt; ima svojstven sjaj koji, prema onome kako izgleda na papiru, ne bi uopće trebao postojati.

Dvije strofe Sarastrove “O Isis und Osiris” su razdvojene, a na kraju zaokružene zborom svećenika, po dvije dionice tenora i basa, koji dodaju još jednu boju bogatoj cjelini.

Sarastro svoju čitavu filozofiju i učenje iznosi u ariji gotovo nadmoćne, uzvišene jednostavnosti. To je spora, dostojanstvena strofna pjesma u dvije strofe u kojoj Sarastro govori Pamini kako u svetim odajama Hrama ne postoji osveta: “In diesen heil’gen Hallen kennt man die Rache nicht”. Ova arija, za razliku od prve, postiže ogroman efekt bez korištenja neobičnih tonskih boja u orkestru, udaraca, emocionalnih, dramatskih i osjetilnih, zbora svećenika za upotpunjavanje interludija i code ili atmosphere impresivnih rituala.

Arija je ustvari toliko bazična u svojoj zamisli da u cijeloj svojoj diatonskoj progresiji nema više od tri alteracije. Prva je h# u liniji koja je samo ukrašena početna fraza; druga je a# u dionici drugih violina koja omogućava modulaciju u dominantni H-dur; dok je treća odjek istog tona a# oktavu više dok orkestar ponavlja modulirajuću kadencu odmah zatim.

Ovdje se skreće pozornost na naizgled beznačajan detalj ako što je uvođenje tri povisilice u tonalitet E-dura (od kojih je samo jedna zaista bitna) kako bi se pokazala Mozartova genijalnost u korištenju onoga što bi se moglo nazvati “primarnim bojama” u glazbi. Ova

Sarastrova arija naziva se “božanskim iskazom”; ona zaista i jest jedna od najdirljivijih, baš zbog svoje jednostavnosti. Ista jednostavnost i vjernost dijatonskim “primarnim bojama” posebna je značajka drugog velikog humanističkog glazbenog iskaza: Finale Beethovenove Devete Simfonije. Smatra se da su se i Mozart i Beethoven u potrazi za univerzalnom istinom vratili fundamentalnoj jednostavnosti dijatonske ljestvice.

U ovoj ariji se ne može naći ništa od širine i dubine puhača i viola iz prethodne arije nego je na njihovom mjestu nadopuna gudačkih instrumenata s povremenom pomoći jedne, ponekad dvije flaute, dva fagota i dva roga. Doprinos solo flaute je ono što daje neopisivu magiju. Zasigurno nijedan drugi instrument ne može tako nepogrešivo i uvjerljivo stvoriti atmosferu vedrine onostranog.

U idućem Sarastrovom pojavljivanju, tercetu praćenom užurbanim arpeggiom fagota, viola i violončela, dva muškarca (Sarastro i Tamino) teže odvajanju i ostavljanju Pamine same. Zavidan je psihološki efekt ovoga u kojem slušatelj dobiva dojam (koji je i trebao dobiti) zabrinutosti zbog Paminine potpune nevezanosti uz inicijaciju i ostale muške privilegije. Njene sumnje, pitanja i strahovi dobivaju odgovor i odbijanje od muškaraca u isti glas pa tako čak i kad Pamina, razumljivo, ukori Tamina s “Da me voliš kao ja tebe, ne bi bio ovako miran...” u karakterističnoj i melankoličnoj frazi u tonalitetu g-mola (još nije vratila samopouzdanje i staloženost od prethodne arije), oni joj istodobno odlučno, mirno, gotovo veselo odgovaraju što nju uznemiruje.

Kada dođe trenutak rastanka ljubavnika, udružuju se u uobičajenoj harmoniji, ali na Sarastrovo: “Tamino opet mora poći”, Tamino odjekuje u istim odnosima dok je Paminin komentar, iako na zapravo iste riječi, drugačiji. U pasažama na kraju terceta Mozart uvodi dozu optimizma i uvjerenja koji čini se, raspršuje čak i Paminine bojazni. Svakako, teško je zamisliti bolji temelj za samouvjerenost u trenutku rastanka od Sarastrove posljednje, duboke rečenice: “Wir sehen uns wieder!”

Scena 10

U kratkoj frazi opisujući kako je sunce otjeralo noć i uništilo tamne sile licemjerstva i zla, Sarastro vodi glazbu u finalni ES-dur. Zbor slavi inicijacije i zahvaljuje Izidi i Ozirisu.

10.ZAKLJUČAK

Mozartove opere predstavljaju spisak najdražih likova i bezvremenske glazbe, stapajući komično s ozbiljnim i povijesno s modernim. Skladateljevo majstorstvo glazbenog portretiranja postalo je mjerilo, ka oi istančanost orkestracije, vještine koju je djelomično naučio skladanjem instrumentalnih djela. Arije u njegovim operama nude novo područje za istraživanje osjećaja i pitanja: “Što znači biti čovjek?”

11. LITERATURA

1. Everist, Mark, *Mozart's Ghosts*, New York: Oxford University Press, 2012.
2. Hughes, Patrick, *Famous Mozart Operas*, New York: The Citadel Press, 1963.
3. Kerman, Joseph, *Opera as Drama*, London: Oxford University Press, 1957.
4. Noske, Frits, *The Signifier and the Signified*, The Hague: Martinus Nijhoff, 1977.
5. Osborne, Charles, *The Complete Operas of Mozart*, London: Victor Gollancz Ltd, 1986.
6. Turkalj, Nenad, *100 Opera*, Zagreb: Stvarnost, 1965.
7. <https://filestore.aqa.org.uk/resources/music/AQA-7272-TG-AOS1-M.PDF>, pristupljeno 12.09.2019.
8. <https://www.glyndebourne.com/opera-archive/explore-our-operas/explore-cosi-fan-tutte/cosi-fan-tutte-the-characters/>, pristupljeno 13.09.2019.
9. www.mala-scena.hr, pristupljeno 12.09.2019.
10. <https://utahopera.org/explore/2015/02/cosi-fan-tutte-lesson-2-misogyny-in-cosi/#>, pristupljeno 13.09.2019.
11. <https://utahopera.org/explore/2019/02/characterization-through-music-sarastro-papageno-monostatos-and-the-three-boys/>, pristupljeno 14.09.2019.
12. <https://utahopera.org/explore/2014/04/character-types-in-abduction-a-primer-for-mozarts-later-operas/>, pristupljeno 11.09.2019.